

王光祈著

歐洲音樂進化論

上海中華書局印行



民國十三年四月二日發行
民國十三年四月二日發行



音樂叢刊之一
歐洲音樂進化論(全一冊)

定價銀三角

(外埠另加郵匯費)

者 王 光 祈

者 中 華 書 局

者 中 華 書 局

印 所 中 華 書 局
上海靜安寺路二七七號

總發行所 上海棋盤街 中華書局

分發行所 中華書局

北京天津保定石家莊張家口濟南
青島東昌煙台太原開封鄭州西安
蘭州南京徐州杭州安慶蕪湖南昌
九江漢口武昌沙市長沙衡州常德
成都重慶福州廈門廣州潮州汕頭
雲南貴陽奉天吉林長春新加坡

歐洲音樂進化論

自序

近年國內一般有識之人，漸漸知道從政治方面去求中國社會的進步，是已經無望了，大都掉過頭來，專向社會方面着手；因為社會是一切政治的本源，未有社會不良而政治能良的。在各種社會運動中，尤以文化運動為最重要；因為文化運動是一切社會運動的思想中樞，沒有文化運動，便沒有社會運動。不過年來國內所謂文化運動，大半偏於理智方面，我們試就國內新出版物一看，談哲學，科學，社會主義，政治問題的，為數極衆，而陶養感情的作品，如雕刻繪畫音樂之類，則頗不多觀。我們知道我們人類的精神作用，除理智外，尚有感情意志兩種，極為重要，照現在國內文化運動趨勢看來，將來中國人的思想，一個個都能比孔子孟子還要進步，但是講起感情意志來，一個個都趕不上愚夫愚婦的安寧與堅決。

我們中華民族的頽唐墮落，現在可謂達到極點了。若要使之重興復生，決非枝

枝節節從西洋搬點智識進來所能奏功，必先細心詳審我們的『民族特性』究竟在什麼地方？他之所以優於白種劣於他人的，又在什麼地方？探原索本，去短留長，然後再將他大吹大擂的擡出來，使四萬萬國民皆向着這種特性發揮，把那種頹唐墮落的現象，根本加以掃除。好像是人在睡夢沉沉之中，忽聞長者呼其本名，立即驚醒覺悟！又如烈士暮年，有人道其少時俠氣，不禁追懷舊事，持劍起舞！我以為要喚起中華民族的再興，只有這『恢復民族特性』的一個方法。

什麼是『中華民族特性？』簡單說來，便是一種『諧和 Harmonie 態度。』這種『諧和態度』是我們前此生存大地的根本條件，也是我們將來感化人類的最大使命。這真是我們中華民族的唯一特性，我們應該使之發揚光大的。

大凡習過音樂的人，都知道諧和 Harmonie 這個字的重要。音樂之所以能够使人心曠神怡，就是因為其中音節諧和的緣故。音樂自身既含有諧和作用，於是聽樂的人，也立時受着他的影響，與他互相諧和起來。這種諧和作用，是音樂中的一種最大魔力，不管你是人是獸，都要受他的感動。（古代希臘常有以音樂馴猛獸

之說。）諸君不信，請你拿着一枝洞簫，坐在花園裏面的石上，悠悠揚揚的吹奏起來，你必看見有許多鳥兒，立在樹枝之上，偏着頭兒，靜聽你的音樂。聽到高興時候，也許還爲你唱和幾聲。但是你若拿一本安斯坦的相對論，或者馬克斯的資本論，向他講演起來，他却將翅兒一撇，飛向牆外去了。

我們的孔夫子，很懂得這個諧和的妙用，遂把他的全部學說，都建築在這個音樂上面。所有我們人類自私自利明爭暗奪的習性，都被他那種建於音樂諧和原理上的學說，軟化起來。對着自然，便向自然諧和；對着其他人類，便與其他人類諧和；尋不出半點兒自私自利的惡性。所以我們內心的生活，常常安寧恬淡。我們情感的發揮，亦極豐富活潑，但是孔夫子這個人十分謹慎，他恐怕我們一味的專講內心生活，專靠感情用事，所以他又在『樂』字之外，加上了一個『禮』字，以範圍我們外面的行動。小而言之如起居進退之儀，大而言之，如待人處世之道，（如規定君臣父子兄弟夫婦朋友互相關係之類，現在雖沒有君臣這種階級，但是官吏對於國家，個人對於社會，其情形亦正與昔日臣與君之義相同，）都是對於我

們外面行動，給以一個標準。總之，我們外面行動須極有節制，否則社會秩序將紛如亂絲，內心生活又須極爲諧和，否則人心風氣將日趨於下，『禮』便是外面行動的一種節制，『樂』便是內心生活的一種諧和。不過禮樂這兩樣東西，並不是各不相涉的，因爲節制我們外面行動的禮法，只算是我們內心諧和生活之一種節奏 *Rhythmus* 換一句說，我們外面行動之所以必須如此，實由於我們內心諧和生活的要求，必須如此。內心諧和生活，好比一種音調，外面合禮行動，好比一種節奏。所有外面抑揚疾徐，都是依照內部諧和需要，好像吾國唱崑曲的，所有擡步做工，都須按着音樂節奏。又好像歐洲人初習跳舞，無論鞠躬伸手，都要合乎音樂拍子。假如一種禮法，他的規定不合我們內心諧和生活的要求，那麼，這種禮法便是不近人情，我們直可以掉頭不顧。照這樣看來，『禮』這樣東西，亦只算一種我們內心諧和生活之表現於外的。換一句說，只算是『樂』之一種附帶品。所以我稱孔子學說，是全部築於音樂之上。

孔夫子既發明了這個諧和作用，他便一手把我們中華民族造成他所理想的

『諧和態度之民族。』自從他老先生把我們造成『諧和態度』了，他便大放其心，他以爲後世無論什麼外來的強族，儘可以用一切武器，把他的子孫征服，但是他的子孫只須保存那一點『諧和態度』，一切強族終須受其同化。果然不錯，自從他老先生死後，到現在已有二千餘年了，中間曾經過多外來強族的侵略，但是後來一個個都被中國人的『諧和態度』軟化了。

如今呢，怎麼樣？可與從前大不相同了。我們漸漸要被白種人的『征服態度』所降服了。從前侵略我們的外族，誠然也是抱的『征服態度』，但是當時他們只是在武器與勇力方面，比我們高明，其餘的文明，則遠不如我們，所以他們那種『征服態度』，只能用之於武力方面。只會欺我們這種文弱的民族，可以謂之爲『不澈底的征服態度』。現在白種人則大不同了。他那種『征服態度』，簡直是基於天性；遇着自然，便征服自然；遇着其他人類，便征服其他人類。因爲征服自然的結果，一切自然之力，皆爲其所用，造成今日空前之物質文明；因爲征服其他人類的結果，所有他人政權財富均爲其所奪，造成今日政治上經濟上之帝國主義。他

們那種『征服態度』，真可謂澈頭澈尾猛晉不已，我們二千餘年相傳之『諧和態度』，也被他們打得片甲不留了。

好了，現在中國人亦自慚『諧和態度』不合時宜，學起他人的『征服態度』來了。最初學會的要算是國中軍閥，北方軍閥要征服南方軍閥，南方軍閥亦想征服北方軍閥。在北方軍閥中，直系要征服皖系，南方軍閥中，甲系又想征服乙系。但是南北軍閥雖欲征服他人，而其界域猶限於本國之人，這種『征服態度』還是不算澈底。其中最澈底的，要算是我們臨城縣的幾位大王了！他不但征服本國的小百姓，而且要征服外國的旅行人，其結果武力自豪的北方軍閥，亦不得不低聲下氣，爲各位大王所征服。從此看來，中國最善仿效『征服態度的』，要算軍閥與土匪兩種了。其餘安分平民，仍是抱着『諧和態度』。

歐洲人是向來抱着『征服態度』，曾經闖下了許多大禍，自從此次戰後，已經有人懷疑了。但是『征服態度』之在歐洲，尚有幾分救濟，遠不如現在中國之壞：第一，歐洲人雖隨地抱着『征服態度』，但是他們的哲人志士所留下的音樂雕

刻繪畫各種美術，觸目皆是，至少可以陶養他們幾分感情，減少他們幾分殺機，我們中國抱『征服態度』的人怎麼樣？有什麼美術可以陶養他們的感情？麻雀牌嗎？姨太太嗎？鴉片煙嗎？第二，歐洲人之抱『征服態度』，係人人如此，彼此征服之力既等，反而一時調劑於平。譬如有毒辣的資本家，同時便有橫暴的勞動者與之相抗，真是誰不讓誰。我們中國怎麼樣？抱『征服態度』的，只是一部分軍閥與土匪，而其他大部分，則仍是抱着『諸和態度』，其結果永遠是少數征服多數，因此之故，西洋『征服態度』傳到中國來，特別債事。

現在我們便發生一個問題了。究竟我們大部分抱『諸和態度』的中國人，怎麼樣去對付國內一部分國外大部分持『征服態度』的人們？我們應該拋棄『諸和態度』，採用『征服態度』以抵抗他們嗎？還是保持我們的『諸和態度』，以同化他們呢？我以為我們的『諸和態度』不但不應該拋棄，而且極須努力擴張。因為這個『諸和態度』是我們中華民族生存大地的根本條件，亦是我們對於未來世界的最大使命。假如我們不自揣量，務要模倣西洋人的『征服態度』，

無論違背民族特性，其事終不成功；卽或偶然學像一二，在西洋人的眼中看來，亦只是小兒學步，不值一笑。在我們自己想來，亦只覺徒與世界多添幾分殺氣，對於人類前途許多問題，終無法子解決。

我們應該永遠保持『諧和態度』已如上面所說。但是國內一部分，國外大部分的人們，都以『征服態度』向着我們，我們又怎麼辦呢？

我以爲我們第一步應先將所有抱着『諧和態度』的國人聯絡起來，無論士農工商，都給他一個極有統系的組織，然後再向其餘一部分不諧和的國人，要求他們與我們諧和合作。倘若他們始終不願與我們諧和，那麼，我們爲保持大多數的諧和起見，只好把他們劃去。諸君，我們知道孔夫子是我們『諧和主義』的代表，但他却同時富有一種剛毅果決的精神。

我們中國人的內部既一致諧和了，然後再聯絡其他國內與我們同抱『諧和態度』的分子，亦給以極有統系的組織，一齊起來要求其餘不諧和的分子，與我們諧和。倘若他們始終不願與我們諧和，我們爲保持人類全體諧和起見，亦只好

把他們剷去。

總之。我們是拿着『諧和主義』去感化他們，不是征服他們，有如耶穌布教，如來說法，費盡苦口婆心，使人同歸大道。並不如西方人之所謂『征服態度』處處以勢相凌，一切都爲己用。

但是我們所謂『諧和』亦不是尋常人之所謂『調和』，調和的意思，是把我所主張的讓步幾分，再把他人的意見容納幾分，以免各走極端。至於我們現在所提出的『諧和主義』則大不相同，我們自信這個『諧和主義』一方面既可以使我們民族復興，他方面又可以感化世界人類。萬不能把他讓步幾分，再把他人的『征服態度』採擇幾分，以成調和的謬解。要之，我們成功則爲『諧和主義』之前驅，失敗則寧作『諧和主義』之犧牲，我們因爲要發揚光大這個『諧和主義』，所以我們更不能不積極利用音樂之力，因爲音樂與諧和是有密切關係的。朋友們！我們用以感化全體人類的利器。是感情與意志，不是理智！

中華民國十二年十一月王光祈草於柏林南郊之阿篤夫街二號 Sieglitz Adolfs-

歐洲音樂進化論目錄

近世歐洲兩大音樂領袖之像

自序

- 一 著書人的最後目的
- 二 研究音樂進化的類別
- 三 歷史哲學與音樂進化
- 四 單音音樂流行時代
- 五 單音複音之過渡
- 六 複音音樂盛行時代
- 七 複音主音之過渡
- 八 主音音樂完成時代
- 九 歐洲音樂進化概觀與中國國樂創造問題

歐洲音樂進化論

十 譯名述要

歐洲音樂進化論

一 著書人的最後目的

著書人的最後目的，是希望中國將來產生一種可以代表『中華民族性』的國樂。而且這種國樂，是要建築在吾國古代音樂與現今民間謠曲上面的。因為這兩種東西，是我們『民族之聲』。

我們的國樂大業完成了，然後才有資格參加世界音樂之林，與西洋音樂成一個對立形勢。那時或者產生幾位世界大音樂家，將這東西兩大潮流，融合一爐，創造一種世界音樂。但是這不是我的最後目的，而是第二代著書人的最後目的。何以故呢？因為我們這種不肖的黃帝子孫，對於先民文化，不能發揚光大，反把一個『禮樂之邦』，弄成一種『無樂之國』。現在國中雖有幾種樂器，但是大部分都是從外國輸入的。譬如學校中用的是外國風琴，兵營中用的是外國軍樂；民間流行的琵琶，是從埃及地方傳來的；（琵琶為埃及所發明，後來傳到波斯印度。

再由波斯印度輸入中國。）劇場所用的胡琴，是從西北民族輸入的。（這是我的假設，因為我國用器，凡自西北民族流入的，都冠以胡字，如胡笳之類皆是。昔亞刺伯有琴一種，曾用獸皮張於響筒 *Resonanzkörper* 之上，有人指為西洋弓絃樂器 *Sitar* 之祖，揣其形相，頗與吾國胡琴相近，或者我國胡琴，是從亞刺伯傳入的，亦未可知。但是客中苦無中國書籍，此種假設確否，他日尙當再證。）此外如琴、笛、簫、笙之類，誠然是我們中國舊有的，但是現在七絃的古琴，究有幾人能彈？用笛的崑曲，尙有幾處在演？至於吹奏簫、笙，更是鳳毛麟角不可多見了。故我們專就樂器一項而言，已經是洋貨大排國貨。如今再說到樂譜，德國有一種書店，係專賣樂譜的，其出版之多，規模之大，乃遠在吾國中華商務兩家書店以上，真可謂為汗牛充棟。但是回顧我們中國，出版界能找出幾本樂譜？音樂界能尋出幾位譜師？這真是令人不能不汗顏的。樂器既如此簡陋，樂譜又如彼缺乏，這還不是『無樂之國』麼？

或者有人說，我們是天之驕子，是應該享現成福的：古代既有先民替我們作樂，

現代又有歐人爲我們製譜，我們只須利用火車輪船的力量，送幾批學生商人出去，運幾箱樂器樂譜進來，我們豈不是亦成了有樂之國麼？但是音樂這樣東西，不如其他洋貨，可以隨便取用，是要自己出力一分，纔能享受一分。因爲音樂是人類生活的表現，東西民族的思想，行爲，感情，習慣，既各有不同，其所表現於音樂的，亦當然彼此互異。今年夏季歐洲第一提琴 Violin 名手克乃斯來 Kreisler 曾在北京奏樂一次，據德報北京通信員所述，『有中國某新聞記者，自稱對於西洋音樂一點不懂，』上次中華教育改進社在北京開會，聞北京大學附設之音樂傳習所曾開音樂大會歡迎他們一次，但據該社社員某君來信，亦說聽了之後一點不懂。據此看來，歐洲第一流名手，演奏西樂，『不懂，』改由中國人演奏西樂，亦『不懂，』以智識階級的人，都連說『不懂不懂，』那麼，一般不知不識的民衆，又怎樣能了解西洋音樂呢？這不是國人的聽覺不好，只因爲西洋音樂，是表現白人的思想，行爲，感情，習慣，原來不是爲中國人作的。

照上面說來，中國音樂既那樣衰落，西洋音樂又這樣隔閡，究竟怎麼樣辦呢？依

我的愚見，我們只有從速創造國樂之一法。現在一面先行整理吾國古代音樂一面辛勤採集民間流行謠樂，然後再利用西洋音樂科學方法，把他製成一種國樂。這種國樂的責任，就在將中華民族的根本精神表現出來，使一般民衆聽了，無不手舞足蹈，立志向上升。

因為要利用西洋科學方法，所以我們便不能不先研究西洋音樂的進化。在西洋音樂進化中，占最重要地位的，是希臘意大利德意志法蘭西英吉利等國，所以我作西洋音樂進化論，亦只限於歐洲方面。名從其實，所以這本書的名兒遂叫做『歐洲音樂進化論』。

二 研究音樂進化的類別

研究歐洲音樂進化，可以分爲數種：從樂器方面去觀察，可以稱爲樂器進化史；從樂譜 Notenschrift 方面去觀察，可以稱爲樂譜進化史；從樂制 Tonsysteme 方面去觀察，（如研究中國之宮，商，角，徵，羽，變徵，變宮，歐洲之 A H C D E F G 制度之類。）可以稱爲樂制進化史；從調式 Tonform 方面去觀察，（如研究歐洲上古之單

音音樂 *Einstimmigkeit*，中古之複音音樂 *Mehrstimmigkeit*，近代之主音音樂 *begleitete Monodie* 之類。）可以稱爲調式進化史；從技藝 *Technik* 方面去觀察，（如研究手法之類。）可以稱爲技藝進化史；從思潮方面去觀察，（如研究十九世紀之羅曼主義客觀主義之類。）可以稱爲思潮進化史。在上述各種進化史中，以調式進化史爲最重要。所以本書所講，亦只限於調式的歷史變遷。因爲這種歷史變遷，對於吾國以後創造國樂事業，有很大的關係。

三 歷史哲學與音樂進化

從來研究歷史哲學 *Geschichtsphilosophie* 的，對於歷史進化，約有四說：第一，下降說。此說以爲人類的進化，永遠是今不如古，尤以人心風俗爲最。所以他們稱讚古代爲黃金時代，天國樂土，他們想像的歷史進化，是永遠下降的，如左列圖形。

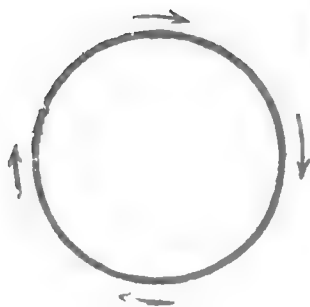


第二說是上升說。恰恰與前說相反。他們以爲人類的進化，永遠是向上的，無論何種學術事業，沒有一種不是後來居上的。故我們只要努力前進，終可達到理想目

的。他們的黃金時代，不是已往，而是將來，他們理想中的進化，是永遠上升的，有如下圖。



第三說是循環說。此說以爲人類進化永遠是在那裏『丟圈子』周而復始，循環無已。譬如經濟學上的社會主義與個人主義，哲學史上的唯心主義與唯物主義，都是此起彼伏，彼起此伏，有如春夏秋冬，來往循環，故他們理想中的進化，是一個圓圈，有如下列一圖。



第四說是弧形前進說。此說亦以爲人類的進化，是永遠向上的，但不是痛痛快快一根直線往前進行的，而是時升時降，有如弧形。最後結果，終是前進，即或有時偶然似乎退回原處，但其內容已與前此不同，故我們亦不能認爲循環。譬如近世的社會主義，已不是古代的社會主義；後來的唯心主義，已不是前此的唯心主義。名稱雖相彷彿，內容却已改進。故此說所想像的歷史進化，是一種弧形的。即或有時偶然退回原線之上，（如圖中甲部。）但其地位業已較前增高，仍是一種前進。



以上四種進化論的思想，對於民族興衰，實有極大影響。相信下降說的，大抵暮氣頹唐，常思古代。相信循環說的，只是聽天安命，不思創造。兩者皆不足有爲。反之，相信上升說的，必能努力前進，開闢將來。相信弧形說的，雖遭世風頹下，亦復毫不

灰心。二者皆有益於人類前途。我個人是相信第四種弧形說的，所以我對於音樂的進化，亦用第四種進化法則說明。

我們研究歐洲音樂調式的進化，可以分爲三期：第一期自上古至紀元後第九世紀，爲『單音音樂時代』；第二期自第九世紀至第十六世紀，爲『複音音樂』時代；第三期自十六世紀末葉至於今日，爲『主音音樂』時代。

什麼叫做『單音音樂』？即是每一個調子之中，同時只有一個聲音，連續進行。

譬如調子的音節爲 A H C D，那麼，奏樂的人，便是先奏 A，次奏 H，再其次奏 C，最後奏 D。換一句說，便是 A 音既歇，H 音始起；H 音既歇，C 音始起；C 音既歇，D 音始起。前後相聯，如珠一串。這叫做『單音音樂』。在此時代，雖然亦有數種樂器同時合奏之舉，但是甲所奏的爲 A H C D，同時乙丙丁等所奏的亦爲 A H C D，彼此完全相同，不過音浪增大罷了。或者有時甲所奏的爲 A H C D，乙所奏的爲高音（高一個音級 *Octave*）之 A H C D，丙所奏的爲低音（低一個音級 *Octave*）之 A H C D，高低雖各有分別，而其爲 A H C D 則彼此仍然相同，所以仍叫做『單

音音樂。

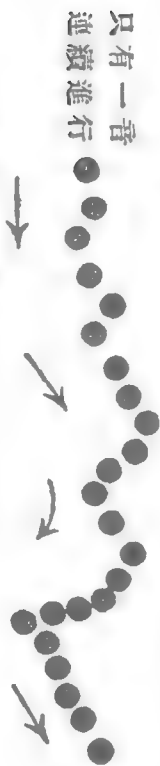
什麼叫做『複音音樂？』即是每一個調子之中，同時有數個異音齊發，譬如甲乙丙數人合奏，甲所奏的爲 A H C D，同時乙所奏的也許爲 C E G H，丙所奏的也許爲 F A C E。總之。甲乙丙所奏之聲音，各不相同，而且彼此所奏音調，各自爲謀，平等對立。換一句說，便是甲乙丙之間，毫無主奴正從的區別。不過甲乙丙三人所奏之音調，雖各自獨立，不相爲謀，而三人合奏結果，仍須得着一種自然諧和 Harmonie。比之前面所述的『單音音樂』便複雜多了，困難多了，這叫做『複音音樂』。

什麼叫做『主音音樂？』即是每一個調子之中，同時有數個聲音齊發，但是其中只有一個聲音是主人翁，其餘幾個聲音，只算是侍從之臣爲主人翁助威的。換一句說，前者便是主音，後者只算副音；前者是代表全調思想，後者是幫助主音格外諧和。因爲這個緣故，所以我們稱呼這位主人翁爲主調 Melodie；其餘那些侍從之臣爲諸和 Harmonie。這叫做『主音音樂』。此種音樂就表面上看來，亦是數個

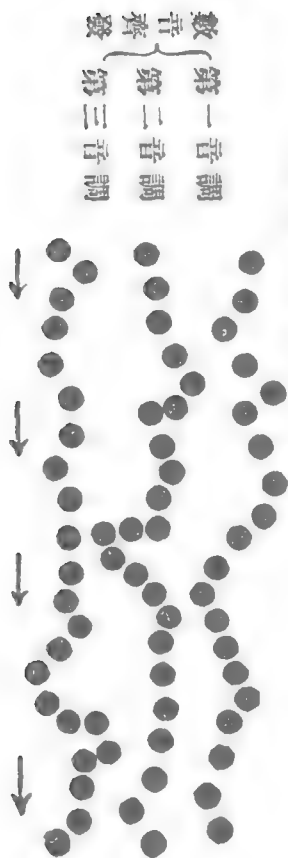
異音同時並發，好像與『複音音樂』一樣。但是就裏面一看，乃只有一個主音，反與從前的『單音音樂』相近了。

我恐諸君還有未能明瞭的地方，特再創製一圖，將三種音樂內容，比較如下。

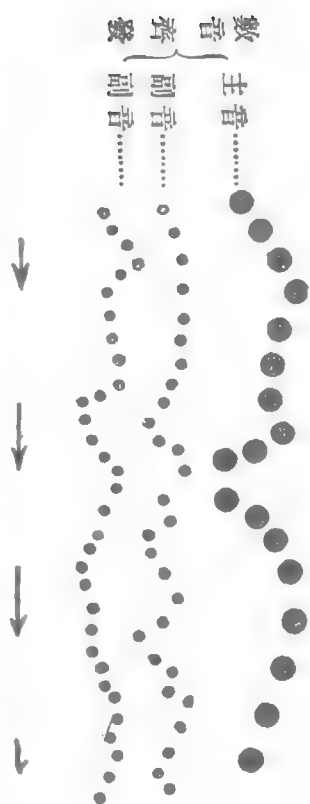
甲圖 單音音樂 (Einsinnigkeit)



乙圖 複音音樂 (Mehrsinnigkeit)



丙圖 主音音樂 (begeleitete Monodie)



圖內的濃點，是表示調子音浪的進行。我們一看甲圖，便知『單音音樂』始終只有一音連續進行。再閱乙圖，便知『複音音樂』同時有數種異音齊發，而且三種音調，各自為謀，平等對立。最後再看丙圖，亦是數音齊發，但是其中只有一個主音，其餘兩種細點只算副音。換一句說，僅係主音的侍從之臣罷了。我們既知道三種音樂的內容。然後又將甲乙丙三圖，合覽一遍，便知現在『主音音樂』與古代的『單音音樂』頗相近似。在主張歷史進化循環說的先生們看來，這又是一個

循環進化的好例了。但是我們却莫要忘去底下還有兩行細點，因為這兩行細點，不知經過幾許音樂大家的心血，才進化出來的。其所以與古代『單音音樂』不同的地方，亦就在這裏。


照上面看來，音樂變遷亦是一種弧形進化，與前段所舉經濟學上的社會主義與個人主義，哲學史上唯心主義與唯物主義一樣，雖然彼此相互起伏，但是內容却常常更新，決不是一種循環的。再從另一方面看來，世界上無論何種學術，都不是憑空跳出來的，皆有他的來源。善於創造的人，不過能在舊的基礎上，另行想一個方法出來，把他做成一件嶄新的事物。假如我們明白這個道理，那麼，改造中國音樂，便亦有下手之處了。

四 單音音樂流行時代

我們研究歐洲古代音樂，自然應從古代埃及希伯來等國研究起。但是關於上述諸國當時調式 *Tenform* 方面的材料，可惜我們沒有得着，無從知其究竟。所以我們只好從古代希臘研究起。我們知道歐洲所有一切文化，無不發源希臘，音樂

亦其一端。從前埃及等國對於音樂，大半是用來娛神媚會的，音樂自身並沒有獨立資格，只算是宗教貴族的附屬品。自希臘起，音樂遂高樹獨立旗幟，與其他哲學文學數學等等並肩而立。音樂從此乃成一種自由藝術，自有其本身目的，並不是寄人籬下的。這是希臘哲人對於音樂解放的第一大功，千載之下，我們猶當感激的。但是希臘對於音樂的地位雖很提高，對於音樂的調式，却極簡單。換一句說，他們所應用的，仍限於『單音音樂』範圍。現在歐洲有許多音樂歷史家，頗疑像希臘這樣聰明的人，為什麼會不曉得『複音音樂』？於是苦心孤詣去搜集材料，以證明希臘人亦懂得『複音音樂』。但是搜集一陣，仍是毫無結果。大約希臘人僅懂『單音音樂』一項，業已成爲定論了。不但希臘人如此，即希臘以前之埃及，恐亦無不如此。因為假使埃及能奏『複音音樂』，那麼希臘與埃及兩國相距不遠，而且希臘音樂理論家 Pythagoras（紀元前六世紀）又曾在埃及留學，為什麼希臘人竟不知道模倣呢？因此之故，我們又可斷定古代埃及，亦是不懂『複音音樂』。

我們既知道古代希臘是用的『單音音樂』了，我們再進一步搜集關於古代希臘調式方面的材料，以資我們研究。可惜這種材料，亦復甚爲稀少。好在德國有一位音樂歷史大家呂滿 Riemann，（生於一八四九年，死於一九一九年。係德國來比錫 Leipzig 大學教授，爲德國當代第一音樂歷史家。德國最著名之音樂辭典 Musik = Lexikon 卽出其手。）曾爲我們搜集了一種古代希臘調式的材料，並且曾譯爲現代樂譜，大可供給我們參考，我且把他照錄下來。

這個樂譜是希臘大詩家平大 Pindar 所著的短歌 Ode 第一段。平大生於紀元前五二二年，死於四四二年，爲希臘當時最有名之敘情詩人 Tyrtaeus。他不但能作詩，而且能製譜，在他的短歌中也有許多是他照着古來流行調子填出來的，下面所舉的樂譜，便是他的作品之一。我們但將雙目由左至右一看，只見一行濃點，由左至右，蜿蜒而進，其中從沒有兩點相聯的。（例如 ) 與我前段所繪的『單音音樂』圖形，（甲圖）極相近似，這便是研究古代希臘『單音音樂』的絕好材料了。

希臘原譜如下

υ υ ρ θ ι υ ρ θ ι υ ρ θ ι μι

θ ι μι ι θ ρ θ ρ

υ ρ θ ι ρ θ ι θ ρ ρ μι μι

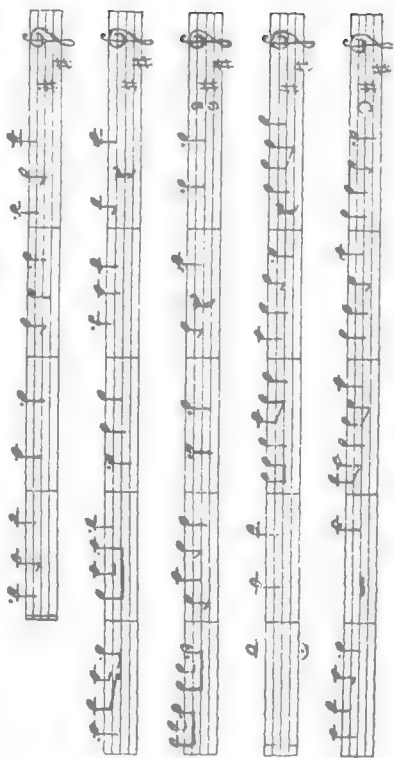
υ υ < υ ν ζ ν υ <

ζ ν υ < 7 7 < 7 7 < 7

υ ν ζ 7 < < υ υ < 7 <

< υ 7 7 ν ζ ν υ < 7 < 7

譯 爲 今 譜 如 下

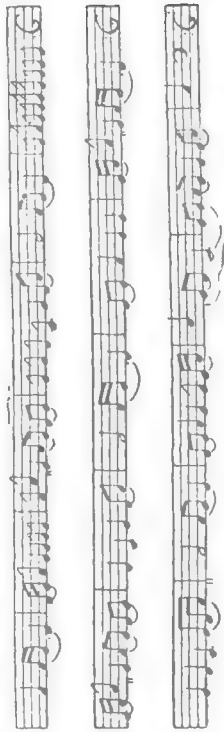


我們嘗讀歐洲歷史，知道繼希臘而興的要算羅馬，當羅馬盛時，曾征服各地民族，因而各種民族的樂器，亦多流入羅馬。但是羅馬人的性格，臨陣殺敵，是其所長，至於講到音樂美術，那便遠不及希臘人了。故當時羅馬人的音樂，還是握在所謂「希臘奴隸」的手中。

在歐洲音樂發達史中，最有關係的，要算是耶穌教徒之勃興。當耶教初起之時，

所有教堂樂歌，尙多抄自異教。至紀元後第四世紀，有意大利天主牧師，名叫阿博羅惹伍 Ambrosius（生於三三三年，死於三九七年。）的，始根據希臘音樂，以作天主教堂祈禱樂歌。其中有一首讚美樂歌，叫做 *Te deum laudamus* 的，便是他的手筆。（但亦有人疑惑是後人偽造，不過我們現在尙沒有確證，以推翻衆口相傳的舊說，所以此處仍本舊說。）譯爲近代樂譜，其式如下。

讚 美 歌 (*Te deum laudamus*)



我們細閱此譜，便知在阿博羅惹伍時代，仍是一種『單音音樂』。到第六世紀時，又有一位羅馬教皇名叫格里哥大帝 *Gregor der Grosse*（生於五四〇年，死於

六〇四年)的，把各地教堂的樂歌，彙集起來，製定一種教堂公用樂歌，頒布所轄教堂，一律通行，不得擅改。後人遂稱呼此種公用樂歌，爲『格里哥樂歌』(Gregorianische Gesang)。

『格里哥樂歌』與阿博羅惹伍所作的樂歌，並沒有根本相異之點。換一句說，格里哥大帝時代，亦是一種『單音音樂』。所以自古代希臘至格里哥大帝時代，我們都可以稱之爲『單音音樂』時代。一直到格里哥大帝死後二百年，(第九世紀)然後才有『複音音樂』的繼起。

五 單音複音之過渡

大凡研究歷史進化，最重要的是在那種變遷轉彎的地方。因爲無論什麼事物，都不是像孫悟空那樣搖身一變遂成功的，都是由舊的基礎上，用一種新法子，把他改造出來的。音樂進化亦是如此。自格里哥大帝而後，一切教堂都遵用所謂『格里哥樂歌』。但是『格里哥樂歌』是一種『單音音樂』，歌唱起來，未免過於單調，寡味。於是乃有人想出法子，把這種單音的『格里哥樂歌』，改爲複音歌唱，

因而有所謂『阿爾港魯』 Organum 的調式發生。

什麼叫做『阿爾港魯』？便是一個調子之中，以『格里哥樂歌』之音節爲根據 Cantus firmus。另自再加一個音上去，這個後加的音，通常是較『格里哥樂歌』的原音爲低，其式如下。

阿爾港魯 (Organum)



上面譜中所列的空圈，（例如○）是代表『格里哥樂歌』的原音，黑點（例如●）是代表後加之音，我們細閱一遍，便知當時所謂『阿爾港魯』有兩條原則：（一）開首與結尾，後加之音與樂歌原音，是一致的 Einklang 的；（二）至於中間呢，後加之音與樂歌原音相距，從無超過四階（Quarte）的。（譬如譜中第五行之音爲『●與○』譯爲字母便是『C與G』從G數到C，是『G A H C』故G與C相距只有四個階級，簡而言之，便是四階。）這種最簡單的『複音音樂』之

發生，大概在第九世紀左右，因為最初記述這種『阿爾港魯』內容的著作家，名為愛里詹那 *Scotus Erigena* 的，是第九世紀中葉的人。

到第十二世紀的時候，又從這種『阿爾港魯』調式，另行演出一種調式，叫做『抵時康都』*Diskantus*。

什麼叫做『抵時康都』？就是以『格里哥樂歌』之音節為其根據 *Cantus firmus*，更於其上另加新音。這個新音對於樂歌原音之距離，有兩個原則：（一）或為第五音階 *Quinto*，或為第八音階 *Oktave*（即相距一個音級。）（二）其結尾處，後加新音與樂歌原音，常為第八音階。這是他的兩條固定原則。此外又有人於譜中每次後加新音及樂歌原音之後，再加上一個副音，於是更為複雜了。其式如下。

抵時康都 (*Diskantus*)



上面譜中第一行線上（看西洋樂譜是從下數上，所謂第一行線即是最下的一線）的八個空圈，（例如○）都是代表『格里哥樂歌』的原音，其餘各種線上的空圈黑點，都是代表後加的新音。（惟第二拍『rit』與第三拍中的空圈，都同在第一根線上，這是兼代後加新音與樂歌原音，所以這兩個空圈有兩根直線，一朝上，一向下，朝上的係代表新音，向下的是代表原音，因為兩音相合，所以變成一個空圈了。）這種複音調式，較之第一期的『阿爾港魯』可算又進一步了。

到第十三世紀，又發生一種『伏波洞』Faixbourdon 調式。此種調式亦以『格里哥樂歌』之音節為其根據 *Cantus firmus*，更於其上另加新音兩個，此種後加新音與樂歌原音之距離，亦有兩個原則：（一）開首與結尾為第五階 *Quinto* 與第

伏 波 洞 (Faixbourdon)



八階 Oktave (二) 其餘皆係第三階 Terze 與第六階 Sexte 其式如上。

上面譜中的空圈，是代表『格里哥樂歌』的原音，其餘黑點都是代表後加的新音。我們細看此譜，便知比較最初的『阿爾港魯』與後起的『抵時康都』又更進一步了。舉其特點，約有兩端：第一，從前後加之音只有一個，現在却有兩個。換一句說，從前只有兩音齊發，現在却有三音齊發了。第二，從前後加新音與樂歌原音相距為第四階 Quarte 第五階 Quinte 第八階 Oktave 各種，現在除首尾兩處外，都改為第三階 Terze 與第六階 Sexte 兩種。簡單說來，便是已進化到我們現在所謂『六階相和』Sextakkord 的境界了。

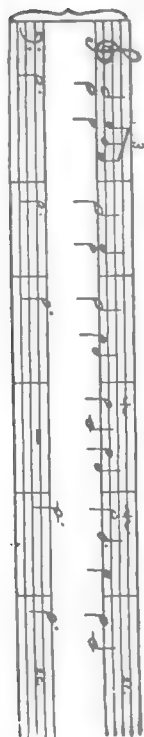
照上面看來，由『單音音樂』到『複音音樂』，曾經了三個階級。(一)阿爾港魯 Organum (二)抵時康都 Diskantus (三)伏波洞 Faubourdon。其時約在第九世紀至十四世紀期間的左右，我們可以簡稱為『複音音樂』萌芽時代。這種萌芽的動機，簡而言之就是想把格里哥大帝的單音樂歌改為複音歌唱，所以上面所舉的三種調式，((一)阿爾港魯，(二)抵時康都，(三)伏波洞。)都

是以『格里哥樂歌』的音節爲其根據 *Cantus firmus*。其餘各音都是後加上去的而且是一種刻板文章，無論升幾階，或降幾階，都有一定規矩。所以我們又稱呼這種『複音音樂』爲『奴性的複音音樂』。

六 複音音樂盛行時代

既有了『奴性的複音音樂』，當然要引起『自由的複音音樂』。因爲人類的本性，總是愛自由的，而況以自由爲命的美術？故當時又有所謂『孔獨克都時』 *Konduktus* 的自由調式，與『奴性的複音音樂』同時對立。

什麼叫做『孔獨克都時』？就是一種『自由的複音音樂』。換一句說，所有各音，都是由製譜的人隨意選擇，不像上述的三種『奴性的複音音樂』，有一個『孔獨克都時』 (*Konduktus*)



格里哥樂歌』作他們的架子 *Cantus firmus*。這種『自由的複音音樂，』替我們美術界實添了無限的生機。我們且把當時流行的『孔獨克都時，』譯錄一段如上。上面譜中所列的各音，都是由製譜的人自由選擇，而且三個音節之中，但求兩個音節相協 *Konsonanz*，其餘第三個音節可以不管的。這真可以說是『大自由而特自由了。』

到十四世紀的時候，又有一種『對譜音樂』 *Kontrapunkt* 發生，爲『複音音樂』放一異彩。

什麼叫做『對譜音樂？』譯言之，便是『譜對譜』 *Note gegen Note, punctus contra punctum* 的意義。換一句說，便是一個調子之中，同時有甲乙丙等譜並肩而立各自獨立進行，誰不管誰。但是合奏結果，却須得着一種諧和，這真是美術家的絕大本領了。

我們知道從前那種『奴性的複音音樂，』——（一）阿爾港魯（二）抵時康都，（三）伏波洞。——只是將『格里哥樂歌』的單音改爲複音歌唱，而且後加新

音對於樂歌原音的距離，都有一定規矩，因此之故，所以當時的歌者，並不需要一種樂譜，但將『格里哥樂歌』的唱法記熟，然後照例把後加新音添上去，或爲第四階 *Quarte*，或爲第五階 *Quinto* 與第八階 *Oktave*，或爲第三階 *Terzo* 與第六階 *Sexte*，都是一種刻板文章，所以用不着樂譜，現在則大不同了。自從『自由的複音音樂』發生以來，他的各音都是由製譜的人隨意選擇，不是一種刻板文章。那麼，樂譜這樣東西，便是必需之品了。直到後來『對譜音樂』發生，更明明白白的說出，這是『譜對譜』*Nota contra notam* 的音樂，其需要樂譜，更是顯而易見了。這種『對譜音樂』在歐洲十五十六兩世紀，曾經大顯神通，直到現在，還是餘徽猶在，『複音音樂』至此可謂燦然大備了。我現刻且將『對譜音樂』的形式譯錄一段如下，以資研究。

我們細閱下列譜中三個音調，可謂各奔前程，互不相涉。但是三個音調合奏結果，又復異常諧和，這便是當時『對譜音樂』的最大本領，亦是『複音音樂』的最良成績。

對 譜 音 樂

(Kontrapunkt)

歐洲音樂進化論

The musical score is presented in four systems, each containing three staves. The notation is as follows:

- System 1:** The top staff (treble clef) begins with a series of eighth notes. The middle staff (alto clef) features a half note followed by a whole note. The bottom staff (bass clef) starts with a half note and continues with eighth notes.
- System 2:** The top staff continues with eighth notes. The middle staff has a half note followed by a whole note. The bottom staff continues with eighth notes.
- System 3:** The top staff continues with eighth notes. The middle staff has a half note followed by a whole note. The bottom staff continues with eighth notes.
- System 4:** The top staff continues with eighth notes. The middle staff has a half note followed by a whole note. The bottom staff continues with eighth notes.

在『對譜音樂』中，又分種種細目，如『復加』Fuga、『懷洛』Canon之類。但是我這本小書，只專在說明歐洲音樂進化的大勢，所以此處不再詳論了。

『對譜音樂』在當時荷蘭極爲流行，自一四五〇年至一六〇〇年之間，所有歐洲各大都市，如羅馬巴黎維也納之類，其重要音樂位置，皆爲荷蘭人所獨占，此時直可以稱爲荷蘭音樂家橫行時代。但是這種『對譜音樂』就音樂藝術方面講來，誠然是高到極點；不過這種五花八門的音樂，其結果往往以文勝質，以樂害辭，換一句說，一般音樂家既注重全神於音樂藝術方面，對於歌詞字句，遂無力顧及。常常將詞中字句，簡單寫在譜上，至於其中應如何分配之處，全委之於歌者自由安置。又因數音交發，復無主調，常人聞之，不解所謂。我們知道當時天主教堂之所以利用音樂，原在使人聞之，靜心洗慮，以堅其信仰之誠。現在此種『對譜音樂』反使聽者耳亂神昏，殊失教堂用樂本意。故自一五四五年至一五六四年之間，天主教牧師連開會議，最後遂決定，假如教堂音樂不能從新改造，以符當初設樂原意，那麼，絕對將音樂驅逐於教堂之外。於是歐洲向來爲教會羽翼的音樂，至是

乃大有徬徨失所之感。

在這個時候，恰恰又產生了一位音樂大家，叫做巴納斯里拿 *Paestrina* 的，復將這危機一髮的音樂救住。巴納斯里拿生於一五一四年，死於一五九四年，是一位意大利人。他從前本是教會中的歌者，照當時習俗，教會歌者，例不得娶，但是他却大娶特娶，因此便把位置喪失了。從此以後，他更潛心努力，研究音樂，當一五六四年教堂音樂危於一髮之際，他連譜樂章三篇，獻之於牧師會議，大為一般牧師所讚賞，於是將被驅逐之音樂，又復從此安如磐石了。巴納斯里拿真可以說是音樂功臣呀！

巴納斯里拿對於音樂，並沒有什麼新發明，不過把從前那種五花八門，令人耳亂神昏的音樂，使之簡單明瞭，令人聞之，能發深省。所以一般音樂歷史家都恭維他是一位善於點石成金的聖手。

在意大利方面，既有巴納斯里拿努力改造教堂音樂，同時在德國方面，亦有一位那鎖 *Justo*（生於一五三二年，死於一五九四年，產於荷蘭，長於意大利，久居

德國。與巴氏齊名。他對於音樂界的功績，亦與巴氏一樣，而且與巴氏同年而死，故世人都稱他爲『德國的巴納斯里拿。』

在十六世紀的末年，既產生這兩位音樂大家，來收拾第九世紀以來逐漸進化之『複音音樂』，『複音音樂』至此，可謂告一段落。此後則轉入『主音音樂』時代。

七 複音主音之過渡

我們知道自古代的『單音音樂』一變而爲『奴性的複音音樂』，再進而爲『自由的複音音樂』與『對譜的複音音樂』，其中曾經過幾多轉折。那麼，現在由『複音音樂』進化到『主音音樂』，亦當然要歷過許多階級。

當十六世紀末年及十七世紀初葉的時候，意大利北部佛魯冷池 Florenz 地方，受文藝復興潮流影響，一般知名之士，都到伯爵巴爾底 Bardi 的宅內，討論恢復古代希臘文藝事宜，音樂亦爲其中之一。他們以爲當時流行的『複音音樂』，一味的繁音雜奏，徒亂人意，遠不如古代希臘『單音音樂』之簡切明瞭。於是極力主

張恢復古代希臘樂劇 *Musi drama*，以爲『單音音樂』復興的先聲。此種論調，一時遂成爲風氣。我們試取當時所譜的樂劇一覽，其中材料，幾無不取自希臘。卽此一端，已可想見當時之『希臘熱』了。

在當時諸名士之中，對於『主音音樂』前途最有貢獻的，當推下列四人：（一）喀車里 *Caccini*（生於一五五〇年，死於一六一八年。）（二）陌李 *Peri*（生於一五六一年，死於一六三三年。）（三）費打拿 *Vladana*（生於一五六四年，死於一六四五年。）（四）喀哇里利 *Cavalieri*（生於一五五〇年，死於一六〇二年。）

喀車里是一位發明『吟誦歌調』 *Rezitativischer Gesang* 的人。什麼叫做『吟誦歌調？』就是一種『說白』，而和以極簡單的音樂。換一句說，便是歌者對於譜中的辭句，用一種『談話式』『演說式』的方法吟誦出來，其中疾徐快慢，都由歌者隨意分配，不受音樂的拘束。再換一句說，辭句乃是調中的主體，音樂不過是一種陪襯 *Begleitung* 罷了。明白說來，前者便是主音，後者只算副音，這豈不是我們現

代所謂『主音音樂』的張本麼。

當喀車里發明『吟誦歌調』時候，他曾經說道，『古代希臘名哲有言，樂中要素有三：首爲辭句 *Rece*，次爲節奏 *Rhythmus*，再其次始爲音調 *Ton*，萬不可加以顛倒』云云。這就是他對於當時『複音音樂』所下的一種總攻擊，因爲當時的『複音音樂』最重要的便是『音調』與『節奏』，至於譜中『辭句』只算是『音調』與『節奏』的奴隸。所有『辭句』中的字音與句讀，都以『音調』與『節奏』爲轉移。『音調』與『節奏』忽而要他延長，他便延長；忽而又要他縮短，他便縮短；要他慢他便不敢不慢；要他快他便不敢不快。諸君試思這樣長短慢快不能自主的辭句，抑揚失度，頓挫不合，還能令人聽得懂麼？聽既不懂，還有什麼意義呢？現在既改爲『吟誦』，直與『說話』一般，所有辭句意義，無不盡量達出，自然是一種很大的進步。所以當時喀車里振臂一呼，無不風從，『主音音樂』亦遂從此因而萌芽了。

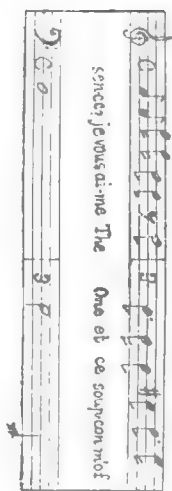
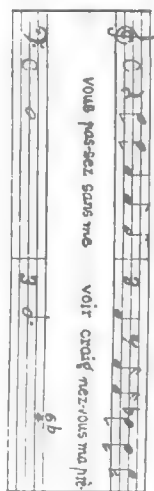
但是這個功勞，不能專放在喀車里一個人的身上，因爲這種發明，是當時諸名

士思想中的共同產物。譬如上而所舉的陌李 Peri 對於歌劇 Oper 的貢獻，費打拿 Viadana 對於教堂音樂的革新，（費氏使教堂歌樂亦用低音相伴，但未採吟誦調式 *Recitativ*）喀哇里利 Cavalieri 對於樂曲 *Oratorium* 的創造，（樂曲內容與歌劇相似，但無裝扮做工等項，歌者靜立而歌，有如吾國上海之灘簧。惟奏樂及歌唱之人常在百人左右，非卑淺灘簧可比。）皆與『主音音樂』之發達，極有關係。所以『主音音樂』的萌芽，是當時風氣所造成，不是一二人的力量。

凡事在草創時代，總是不能十分完備的。譬如『複音音樂』之初起，只算是一種『奴性的複音音樂』，到後來才進化到『自由的複音音樂』與『對譜的複音音樂』。『主音音樂』之進化亦是如此，在初起的時候，只算是一種『簡單的主音音樂』，到後來才進化到『漸進的主音音樂』與『完備的主音音樂』。在十七世紀初葉，喀車里輩所提倡的『主音音樂』，只是一種『簡單的主音音樂』，其時所流行的『吟誦歌調』 *Recitativischer Gesang*，不過一種『說白』略以低音 *Generalbass* 相和，其乾燥寡味可想而知，茲抄錄十七世紀意大利歌劇名家呂里

三 (生於一六三三年，死於一六八七年，常住巴黎，爲法國國劇之創始者。) 之吟誦歌調一段如下。

吟誦歌調 (Rezitativer Gesang)



上面譜中所列，上行卽爲『吟誦』 Rezitativ，下行卽爲用以相和之低音 (Gentle bass)。低音既如此之簡單，吟誦又如彼之自由，持與昔日嚴格的『對譜音樂』

相較，其寬嚴真有天淵之別。此種簡單自由的『主音音樂』，直至德國音樂始祖巴赫(Bach)之世，始漸漸改進。

巴赫德之(Bisernach)人，生於一六八五年，死於一七五〇年。九歲喪母，十歲喪父，遂依着他的哥哥爲生。他的哥哥也是一位有名的音樂家，遂教給他各種音樂技能。但是這位哥哥很有一點自私自利，他不願意把他的本領盡行教授他的弟弟，所有頂好的樂譜，他都深深藏在書櫃裏面。有一次被我們這位小巴赫發現了，遂將小手探入櫃中，將樂譜竊出，每夜在月光之下抄寫。連夜偷抄，居然完竣。但是後來又被他的哥哥看見了，復將原本抄本一齊奪去，所用之力，盡付東流。

有志者事竟成，我們這位孤苦零丁好學不倦的小巴赫，後來竟成爲德國音樂界的開國元勳。我們研究歐洲音樂，在十七世紀以前應該着眼於意大利荷蘭兩國（惟荷蘭音樂之發達，僅在十五十六兩世紀之間，所謂『對譜的複音音樂』是也。）從十八世紀起，便該致力於德意志奧大利兩國。（按德奧同種同文，本係一家，以下凡言奧國音樂，皆統稱德意志音樂。）德意志音樂之有今日，是何人的

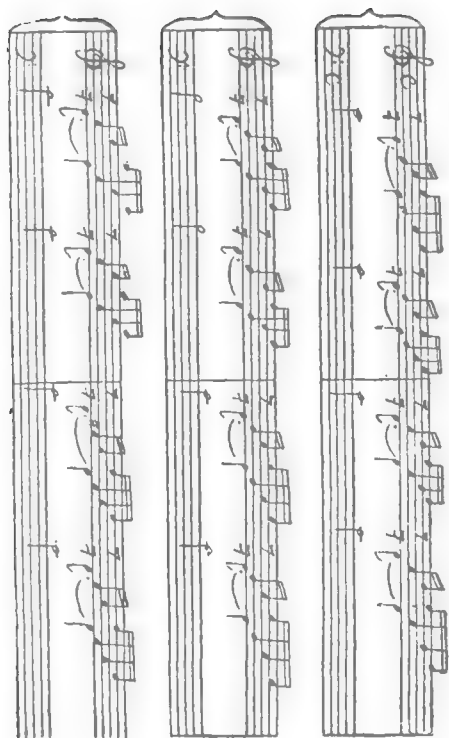
功勞就是我們那位月下抄譜的小小巴赫。

巴赫之在德國音樂界，有如吾國詩中之杜甫。他的著作非常宏富，其最有名的樂譜，當推下列各種。(一) *Weihnachtsoratorium* (二) *Joannis=Passion* (四) *H=Moll=Messe* (五) *Die Brandenburgischen Konzerte* (六) *300 Kannten* (七) *148 Chorvorspiele* (八) *Wohltemperierte Klavier* 此外有價值的著作，尚屬不少。但是巴赫對於音樂界的功績，雖如此偉大，而當時的人士却不十分了解他。德國音樂界之崇拜巴赫，係自十九世紀以來，始與時俱進。

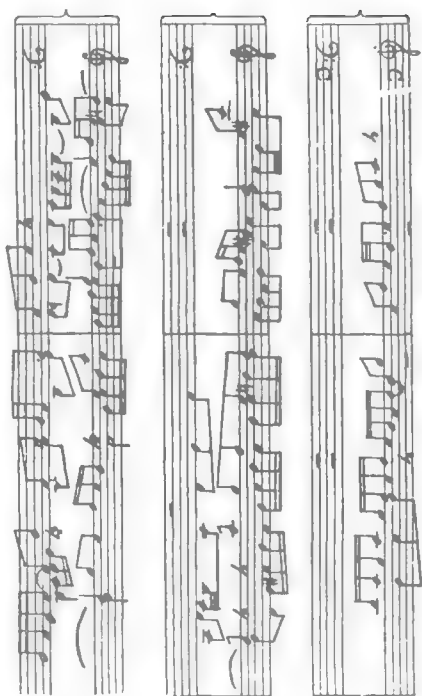
巴赫生於十七世紀之末，其時適值古代之『對譜的複音音樂』尚未全亡，新興之『簡單的主音音樂』又未大盛。巴赫乃將此新舊兩大潮流，融合於胸，製成一代樂章，為後來音樂，開無數法門。有如吾國詩中杜甫，包羅萬有，繼其後者，如李義山陸放翁黃山谷輩，僅各得一體，遂成名家。現在我們研究中唐以後的詩歌，非熟讀工部詩集不可，其在歐洲音樂亦然，我們若要研究十八世紀以後的音樂，亦非熟閱巴赫樂譜不可。

巴赫著作的特色，既在融合新舊兩大潮流，所以他的著作之中，時而『主音音樂』，時而『對譜音樂』，常常混在一處。今僅就他所著的 *Wohltemperierte Klavier*，略舉一例如下。

引子 (Preludio)



復 加 (Fuga)



以上兩段樂譜，是我從巴赫所著的 *Wohltemperierte Klavier* 內抄下來的。*Wohltemperierte Klavier* 這個名詞，直譯出來，便是『調勻鋼琴。』我們知道我們現在所用的鋼琴，是一種極不完備的樂器。我們的『樂音』原不止十二個，但是鋼琴因為奏演的方便，只給了我們七個白鍵五個黑鍵。換一句說，只給了我們十二個樂音。因

此之故，鋼琴所定之音是極不純粹 *rein* 的。遠不如我們所奏的提琴 *violine* 能够伸縮自由，辦到較純的境界。從前有一位日本音樂學者名叫 Tanaka 的，在柏林研究音樂，他曾作一篇博士論文，叫做『純音之研究』 *Studien im Gebiete der reinen Stimmung*，把音之細別，說得很詳。依照他的主張，曾做了一架風琴 *Harmonium*，德人稱爲 *Enharmonium*，果然比我們現在鋼琴的音節格外純粹。但是這種風琴因爲鍵子太多，不便演奏，所以至今仍是無人過問，只成爲歷史上一種陳述。

鋼琴的樂音既是如此不純，不得已只有把那十二個樂音調勻起來，以減輕『不純』的毛病。巴赫此種樂譜，卽是爲這種調勻鋼琴所作的。全譜共有四十八篇，每篇之中又分兩章，第一章爲引子 *Præludio*，第二章爲『復加』 *Fuga*。前者所用的調式，多係『主音音樂』；後者所用的調式則係『對譜音樂』。此真可謂古今相對，新舊一堂了。巴赫製作此種樂譜之意，原爲教育之用，直到後來德國音樂大家白堤火粉 *Beethoven* 出世，猶奉此譜爲其聖經。（白氏常謂此譜爲彼之聖經。）故我們研究巴赫著作，尤以此譜爲終南捷徑。德國音樂歷史大家呂滿 *Riemann*

曾著有『巴赫調勻鋼琴之解剖』Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier 一書，尤爲研究此譜捷徑中之捷徑。

歐洲音樂自古代希臘以迄於巴赫之世，什麼『單音音樂』呀，『複音音樂』呀，『主音音樂』呀，鬧個不休。好像是一堆已經挖出來的鋼鐵煤炭，至巴赫產生，乃將此種鋼鐵煤炭，一齊投諸洪爐之中，然後再用千錘百鍊的功夫，把他製成一種古質新式的器用。故巴赫出世，雖在『主音音樂』萌芽以後，但是他却不是一位近代『主音音樂』的直接代表，他只算是一座銜結古今兩代的過渡橋梁。至於真正代表近代『主音音樂』的巨擘，那還要推舉我們那位曠世奇才的白堤火粉。

八 主音音樂完成時代

『主音音樂』自十七世紀初葉佛魯冷池（*Florez*）諸名士發端以來，其後復經巴赫、亨登（*Händel*）（德人，生於一六八五年，死於一七五九年。與巴赫齊名，如吾國詩中之有杜甫李白。）巴赫兩子（其一，生於一七一四年，死於一七八八年，其二。

生於一七三五年，死於一七八二年。）史達米遲 *Stamitz*（德人，生於一七一七年，死於一七五七年。）海登 *Haydn*（奧人，生於一七三二年，死於一八〇九年，與摩擦耳提 *Mozart* 白堤火粉 *Beethoven* 並稱為『維也納三傑。』）摩擦耳提（奧人，生於一七五六年，死於一七九一年。）白堤火粉（德人，生於一七七〇年，死於一八二七年。）等之改良促進，遂巍然成為今日音樂調式之中心。據此看來，歐洲『主音音樂』之發端，並不白堤火粉開始，論其改良促進，亦非白氏一人之力，爲什麼我獨將『主音音樂』代表的頭銜放在白氏身上呢？此其故無他，因爲『主音音樂』其萌芽發展，雖在白堤火粉以前，而登峯造極則自白堤火粉而始。換一句說，『主音音樂』在白堤火粉以前，既沒有這樣完備的形式，在白堤火粉以後，又沒有人能出其右。好像一座高峰，白氏行至最高之處，前無古人，後無來者，此所以白氏自十九世紀以來，即已被奉爲師表，至今猶不衰歇。

白堤火粉先世籍隸荷蘭，其祖始移居德國。白氏產於德之 *Bonn*，其時適在十八十九世紀之交，故白氏一方爲收拾十八世紀以前之舊局，（如巴赫亨登海登摩

擦耳提聾皆爲十八世紀之代表人物，白氏盡吸其精華而有之。）一方又爲開闢十九世紀以後之新機。（如十九世紀音樂中流行之羅曼主義悲觀主義等等，皆自白氏發端。）我們研究近世德國音樂，在十八世紀中，首當研究的要算巴赫。在十九世紀中，首當研究的便是白堤火粉。假如我們能够把這兩人的著作熟讀，那麼，至少可以稱爲『德國音樂通』，或者竟可以說是『西洋音樂通』，因爲這兩位大師是德國近代音樂的代表，同時又是西洋各國音樂的霸主。

但是自古天才福薄，中外皆然，巴赫晚年既瞎了眼睛，白堤火粉中年（時三十歲）又聾了耳朵。其餘的音樂大家，或是早夭，（如摩擦耳提 Mozart 許伯提 Schubert 門登思宋 Mendelssohn 曲冰 Chopin 等是。）或是病狂，（如薛滿 Schumann 吳爾湖 Wolf 等是。）更是不勝枚舉。白堤火粉自耳聾以後，他的意境完全與外界隔絕。悲憤之餘，發爲音樂，類皆憂思鬱結，如屈子離騷，實爲千古妙文，尤係全球至寶。他的著作中，以『生風里』Symphonie 九種，『瑣娜台』Sonate 若干爲最有名。（德國音樂歷史家呂滿 Riemann 著有『白堤火粉鋼琴瑣娜台之解剖』Anna-

月光瑣娜台

(Mondscheinsonate)



Lyse von Beethoven's Klavier-sonate 一書，頗可以作我們研究白堤火粉著作之參考。今將他的瑣娜台中有所謂『月光瑣娜台』 *Mondscheinsonate* 者，抄錄一段如上，以見當時『主音音樂』之完成狀態。

此卽白堤火粉著作中頗擅盛名之『月光瑣娜台』。相傳白氏有一次月夜步行道上，忽聞樂聲發自高樓，及細審其音調，乃係白氏所自譜。白氏欲知奏者爲何人，遂登樓叩門，主人啟門延入，乃見一盲目女郎，靜坐鼓此。白氏遂爲之指點一切。時月色入窗，澄光如水，女郎深以目盲不能一觀月色爲恨，白氏卽於鋼琴之上，爲譜月光之曲，以慰女郎。是爲此譜之由來。但此外關於此項『月光瑣娜台』之來源，傳說尙多，頗不一致，茲僅錄上述一種，以資讀者談助。

『主音音樂』自有白堤火粉而後，可謂集其大成，由白氏以還，談音樂進化者，已不復注目於調式的變遷，（如單音複音主音之類。）而轉其眼光於風格的異同。（如羅曼主義 *Romantiker* 『命題音樂』 *Programmusik* 之類。）譬如吾國詩自唐人而後，不復再爲五言七言古體今體的考辨，而專從筆法意境上以尋其派別。唐

人著作，頗尙聲韻，宋代名家，偏於氣骨。論其詩體，則兩代完全相同。此正與歐洲音樂進化之例極似，可以引作吾人證據。

九 歐洲音樂進化概觀與中國國樂創造問題

照上面所述看來，歐洲音樂調式的進化，可以分爲三個時代：第一爲『單音音樂』時代，自古代希臘以至於紀元後第九世紀；第二爲『複音音樂』時代，自第九世紀至第十六世紀；其中又分三種：（甲）奴性的複音音樂；（乙）自由的複音音樂；（丙）對譜的複音音樂。第三爲『主音音樂』時代，自第十七世紀至第二十世紀，其中又分三種：（甲）簡單的主音音樂；（乙）漸進的主音音樂；（丙）完備的主音音樂。我們再把他列成一表，以清眉目。

進化表

（一）單音音樂

自古代以迄紀元後第九世紀	其時約在吾國	唐昭宗時代
--------------	--------	-------

如希臘詩人平大 Pindar 意大利天主教主教
 阿博羅惹伍 Ambrosius 羅馬教皇格里哥大帝
 Gregory d. Gr. 之類皆是

歐洲音樂調式

(二)

複音音樂

自第九世紀至

第十六世紀其

時約在明神宗

時代

(甲) 奴性的複音音樂

(1) 阿爾港魯 Organum

(2) 抵時康都 Diskantus

(3) 伏波洞 Fauxbourdon

(乙) 自由的複音音樂

— 孔獨克都時 Kondukus

(丙) 對譜的複音音樂

(如復加 Fuga 懷洛 (a-
noi 等

(三)

主音音樂

自第十七世紀

至於今日

(甲) 簡單的主音音樂 (如喀車里 Caccini 等)

(乙) 漸進的主音音樂 (如巴赫 Bach 等)

(丙) 完備的主音音樂 (如白堤火粉 Beethoven 等)

以上係就調式變遷上觀察，其進化程序如此。若再就國別上着眼，則歐洲音樂自古代希臘而後，初盛於意大利，繼起於荷蘭，後昌於德奧。最近更因民族主義思潮之發達，歐洲大小各國又有各創『國樂』，以代表其『民族之聲』的趨勢。什麼叫做『國樂』？就是一種音樂，足以發揚光大該族的向上精神，而其價值

又同時爲國際之間所公認。因此之故，凡是『國樂』須備具下列三個條件：

(一) 代表民族特性。音樂是人類生活的表現，與其他詩歌繪畫一切美術相同。各民族的思想，行爲，感情，習慣，既彼此懸殊，其表現於音樂方面，亦當然互異。譬如拉丁民族秉性灑落，其發爲音樂，則以飄逸優美見長；日耳曼民族資質厚重，其發爲音樂，又以深永沉雄爲歸。總之，無論飄逸優美或深永沉雄，都各有所長，都足以代表他們民族的特性。

(二) 發揮民族美德。音樂之功用，不是拿來悅耳娛心，而在引導民衆思想向上。因此，凡是迎合墮落社會心理的音樂，都不能稱爲國樂。巴黎的香艷小曲 *Cette*，維也納的跳舞音樂 *Tanzmusik*，誠然是代表歐洲社會生活，但只是一部分醉生夢死的生活，不能稱爲他們的國樂。又如蘇州的灘簧。京津的時調，誠然是代表我們中華民族的生活，但只是一部分墮落社會的生活，亦不能稱爲我們的國樂。

(三) 暢舒民族感情。在我們人類生活之中，感情常居重要地位，生活之安適與否，純以感情安慰與否爲轉移，音樂卽是暢舒感情的唯一利器。不過此處所謂

暢舒感情，是暢舒民衆的感情，不是一部分智識階級的感情。假如我們只主張恢復古樂，一般民衆不懂，那麼，其結果只能暢舒考古先生或高人隱士的感情，不是一般民衆的感情，亦不能算是國樂。

若是一個民族的國樂，具備了上述三種條件，自然必能得着世界的承認。凡有了『國樂』的民族，是永遠不會亡的。因爲民族衰廢，我們可以憑着這個國樂使他奮興起來；國家雖亡，我們亦可以憑着這個國樂使他復生轉來。

說到此處，我們便不能不回思中國。究竟所謂國樂在那裏？講到古樂呢，只是一種草創蒙昧時代的產物，不足以暢舒我們現代民衆的感情，不合上述第三個條件。講到秦腔二黃小曲時調呢，又只是一些淺陋冶蕩之音，殊不足以促進我們民衆的向上精神，又不合上述的第二個條件。講到外來之西洋音樂呢，又只是代表歐美人的生活，不能表現我們民族的特性，亦不合上述的第一個條件。所以我們中國現在，簡直可以說是沒有國樂。因此之故，歐人中之研究音樂史者，對於中國古代音樂，因其有歷史上的價值，尙以另眼相看，至於中國近代音樂，則大抵一字

不提。因為在西洋人的眼中看來，中國早已沒有音樂，尙有什麼可以提及的呢？

西洋人不提可也，我們則斷不可不提。我以為假如我們要創造國樂，第一步須將古代音樂整理清楚；第二步再將民間謠樂收集起來；第三步悉心研究，從中抽出一條定理出來，究竟中華民族的音樂特色在那裏？這種特色，是否可以代表民族特性，發揮民族美德，舒暢民族感情？如其有之，即可以將此定理作為我們製樂的基礎。至於製樂的方法，我們大可以利用歐洲已經發明的工具，譬如調式譜式樂器之類，初不必樣樣自己創造，因為音樂主要之點，全在樂中所含意義形式方面，儘可取自他人。我們知道歐洲近代音樂，是當首推德國，但是德國各位音樂大師，對於音樂形式（如調式譜式樂器之類）的貢獻，實遠不如希臘意大利荷蘭諸種民族之多。他們不過把前人已經發明的，拿來千錘百鍊，而今居然造成世界音樂霸主的地位。那麼，我們又為什麼不能利用西洋音樂的形式方法呢？

若要利用西洋音樂的形式方法，那麼，對於西洋音樂的進化，便不可不加以研究，這就是我作這本小書的本意。

十 譯名述要

我關於音樂方面的文字，其最初發表的，要算是上海申報的『德國人之音樂生活』十封通信。其時我對於國內的音樂出版物，一篇也未讀過，所以其中的譯名，大半是我一個人的創譯。往往爲譯一個名詞，每在公園內踱來踱去，費了半天工夫，才想出來，但是有時還是不能滿意。

其後我的好友左舜生君，從上海與我寄來了幾本國內的音樂出版物，其中譯名，間有與我不謀而合的。如『音樂界』之譯 *Bach* 爲巴赫。日人之譯 *Einstimigkeit* 爲單音音樂，*Mehrstimmigkeit* 爲複音音樂，與我完全相同。其他大部分，則與我所譯的頗有出入。我因爲保持我個人的『譯名統一』起見，所以這本書的譯名，大概仍是從前在申報通信上的舊譯。

我們對於譯名原有三種辦法。（一）音譯；（二）意譯；（三）音意兼譯。其中以第三種辦法爲最好，如章行嚴先生之譯 *Logik* 爲『邏輯』。但是此種譯法，頗不容易。至於我這本書中所譯的名詞，大約分爲音譯與意譯兩種。

(一) 音譯。人名地名我們應該照原音譯出，這是不用說的。但是其中亦有種種難點。譬如我這本小書內所引用的人名地名，有許多是希臘意大利荷蘭英法德等國文字，我的能力有限，不能各國文字都懂，所以我只好照德文讀法去譯。換一句說，德國人怎樣稱呼他們，我亦怎樣稱呼他們，這實是一個不得已的辦法。倘將來我有機會時，仍擬將各國人名地名，依照他的本國聲音去譯。（前在申報通信上曾譯意大利天主教主教 Ambrosius 爲『阿博羅』現在本書改譯爲『阿博羅惹伍』，附此聲明。）

事物名詞，本來音譯意譯都可，但是有時亦有非音譯不可的。譬如複音音樂中之阿爾港魯 Organum，抵時康都 Diskantus，伏波洞 Fauxbourdon，孔獨克都時 Kourduktus，復加 Tuga，慷洛 Canon 等名詞，因吾國樂中無此調式，不能比擬，所以只好直用音譯。

又近代『樂器音樂』Instrumentalmusik 中，有重要樂譜二種：一爲『瑣娜台』Sonate，一爲『生風里』Symphonie。前者係用一種或兩種樂器所演奏，後者爲多

數樂器所合奏，至於樂之性質，則兩種完全相同。近見國內出版物，有人把『生風里』譯作『大樂』或『交響曲』，把『瑣娜台』譯作『奏鳴曲』的，我以爲此種名詞，仍以音譯爲佳。因爲你說『大樂』或『交響曲』這個名詞，不但中國人不懂，外國人亦復不懂。你都得下一番註解。我說『生風里』這個名詞，中國人誠然不懂，須下一番註解。但是外國人聽了，却能了解。外國人了解，其事猶小，將來讀者直接看西洋樂譜時，一看見 *Symphonie* 這個字，只須順口一讀，便會聯想到我的『生風里』三個字來，不必再在腦中翻譯一次。豈不是較爲省事麼？因此之故，我仍舊保持我的音譯，並不是有意與人立異。

(二) 意譯。凡是國內已有通行的名詞，我皆照著意譯。譬如譯 *Voie* 爲提琴，*Klavier* 爲鋼琴，*Harmonium* 爲風琴，*Oper* 爲歌劇之類。但其中亦有難於採用之處。譬如歐洲樂曲之中有 *Oratorium* 一種，其內容與歌劇相同，但是沒有佈景做工等事，其情形略似吾國之灘簧，（惟 *Oratorium* 奏樂及歌唱之人，將近百人左右，規模之大，遠非吾國灘簧可比。）在吾國德文字典中已有人將他譯爲『聖樂』之名，不

過歐洲所有關於 Oratorium 之著作，雖大半與宗教有關，但是其中亦間有非宗教的，如海登 Haydn 之 Die Jahreszeiten，德人稱爲 Weltliches Oratorium。卽其一例。因此之故，『聖樂』之名，含義過狹，所以我把他譯作『樂曲』。因吾國宋代樂曲亦往往歌而不舞，乃借用斯名，爲之意譯。

又日本人常把德文之 Dur 譯爲長音階，Moll 譯爲短音階。揣其用意，大概是因爲 Dur 是由於長三階 Grosse Terz（按卽日本人所謂長三度是也。）所構成，Moll 是由短三階 Kleine Terz（按卽日本人所謂短三度是也。）所構成。但是這種譯法，只是單就 Dur 與 Moll 所構成之外面形式而言，至於 Dur 與 Moll 之含義，則不僅此。德文所謂 Dur 是一種剛健的意思，Moll 是一種柔和的意思，前者是代表男性，後者是代表女性。我在德國研究音樂，教師往往令我坐在鋼琴的另一方面，使我埋頭靜聽他的演奏，每演一次，他便問我一聲。『這是 Dur？還是 Moll？』我分別的方法，就是凡屬於剛健的音調，便是 Dur；柔和的音調，便是 Moll。總而言之，德國人對於 Dur 與 Moll 的分別，只有剛柔的觀念，沒有什麼長短的意思。所以我的意思，

不如直將 *Dur* 譯作陽調，*Moll* 譯作陰調，以爲男性、女性剛性柔性的符號。近見國內出版界尙多沿用日譯之長音階短音階等等名詞，故特附記於此，爲之再進一解。

此外本書所譯名詞，間有與日譯不同的地方，茲爲避煩起見，但將拙譯重要名詞，略抄於后，以免讀者迷誤顛倒。

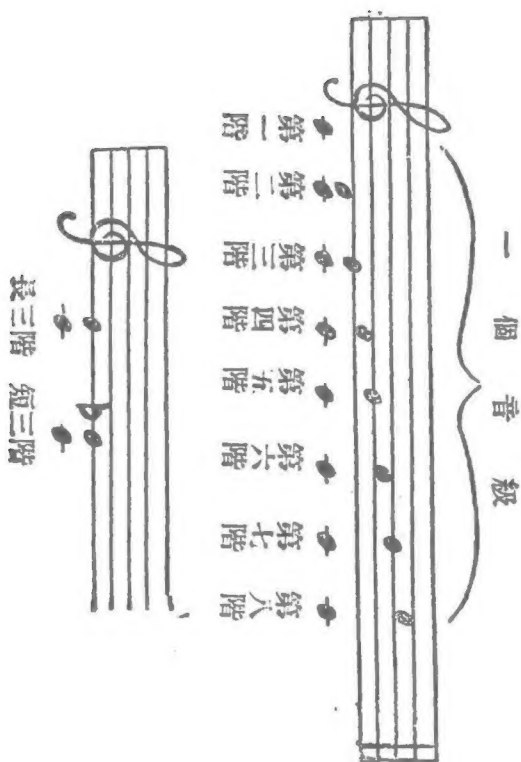
(甲) 從這個音到那個音，稱爲階。(例如從 *c* 到 *d*。)

(乙) 從第一階順次數上去爲第一階 *Prime*，第二階 *Sekunde*，第三階 *Terze*，第四階 *Quarte*，第五階 *Quinte*，第六階 *Sexte*，第七階 *Septime*，第八階 *Oktave*。(按此處所謂階，卽日本所謂度。)

(丙) 從這一階到次一階，其間相距如係一個整音 *Ganzer Ton*，則稱爲全階。如係半個音 *Halber Ton*，則稱爲半階。(例如上文所謂長三階 *Grosser Terz* 者，卽是由第一階至第三階，其間相距共有兩個整音 2 *Ganze Töne*。所謂短三階 *kleine Terz* 者，卽是由第一階至第三階，其間相距只有一個半整音 $1\frac{1}{2}$ *Gan-*

one Tone)

(丁) 從第一階至第八階，稱為一個音級 *Octave* (例如 *c d e f g a h c*。我們的鋼琴上面，共有七個音級。列為譜式其形如下。



譯名這件事，極不容易，但是又非常重要。因為歐洲有許多高深學術都藏在幾個專門名詞裏面，我們假如把那幾個專門名詞的含義弄清楚，那麼，我們對於那種學術，至少可以說是得着門徑了。我個人能力誠然有限，但是國內同志中，假如有人從事音樂譯名事業的，我很願加入，共同討論。因為促進中國音樂前途，是我們神聖不可侵犯的使命。

王光祈編

音樂叢刊

中華書局發行

期

歐洲音樂進化論

此書分十節，將歐洲音樂進化之歷史，作一概括的敘述，內容極簡與味。

西洋音樂與詩歌

本書分上中下三編，上編敘述「西洋音樂與詩歌的因緣」，中編介紹「西洋詩歌音樂名家」的生平及其作品，下編詳述「西洋詩歌樂譜的解析」。文字優美，趣味濃厚，有德文譯詩十篇，尤為現代譯詩界難得之作。

洋音樂與戲劇

書說明西洋音樂與戲劇之關係，凡西洋歌劇進化之歷史，歌劇之作品與作家，以之內容，均有詳細之敘述，為研究文學音樂者極重要之參考書。

國民學校與唱歌

本書係就德國國民學校入學年教授音樂之程序，分章敘述；下編更選譯歌謠十篇，可明白德國國民學校音樂教育之全部過程，於我國音樂教育之促進，當有良好之影響。

東西樂制之研究

本書就東西樂制，作一概括的研究。東方以中國為主，旁及印度、阿拉伯、波斯；西方以歐洲近代為主，遠溯希臘及中古之教堂樂制；可供研習音樂者之專修，可作研究世界文化史者參考。

各國國歌評述

本書著者感國歌對於國家之重要，乃評述西洋各國國歌，及其國民對於國歌之情，以促起國人之注意，全書分三編：（一）總述我國歷年發表之國歌，而逐一加以評論；（二）介紹西洋各國國歌之歷史；（三）介紹西洋各國國歌之原文，其中一部分，並經著者譯為中文。末後並附原譜三十一篇，極便參考。音樂家交際家，尤宜人手一編。

一冊 三角

一冊 五角

一冊 四角

一冊 六角

一冊 八角

一冊 五角